UNIVERSITATEA NATIONALĂ DE ARTE "GEORGE ENESCU"-IAŞI
FACULTATEA DE TEATRU

REFERAT

DISCIPLINA: EDUCAȚIE FIZICĂ
PROF. CONF. UNIV. DR. LIGIA COSOIU

Student: NOVESCHI (CĂS. TANASĂ) MIHAELA

SPECIALIZAREA : MANAGEMENT CULTURAL
ANUL II

2019

Conceptul de teatru-dans

Curentul denumit teatru-dans a apărut în anii ’70, în Germania, în creațiile coregrafei Pina Bausch, teatrul-dans este rezultatul unor căutări de decenii, care si-au propus să elibereze dansul contemporan din corsetul mișcărilor impuse de repertoarul baletului clasic. Cea care a dat teatrului-dans cea mai deplină ilustrare a fost Pina Bausch, rezultatele experimentelor sale coregrafico-teatrale tentând și alți coregrafi, precum Reinhild Hoffman și Susanne Linke, ori mai tânara Sasha Waltz.

Rudolf Laban susținea că ”mișcarea este un mijloc de expresie artistică la fel de important atât pentru teatru, cât și pentru operă”, pentru că ea este libera expresie a unei stări sufletești. Acest concept a mai fost denumit ”teatru de mișcare”, ”teatru corporal”, ”teatru experimental”. Din punct de vedere theoretic, termenul desemnează acea orientare din dansul contemporan care merge pe linia unei mai mari apropieri a artei dansului de arta teatrală. *Tanztheater* ia din teatru trăirea, emoția, situația dramatică, pe care le transpune într-o formă dansată.

Teatrul renunță la primatul cuvântului, dansul, la mișcarea tipar ori extrem de abstractă, muzica încetează să mai reprezinte punctual de pornire, cadrul sonor pe care dansatorii trebuie să îl ornamenteze prin execuțiile lor. *Tanztheater-ul* împrumută din teatru firul narativ, povestea pe care o spune prin această țesătură simbolică a spectacolului.Teatrul-dans este un produs interdisciplinar.

Patrice Pavis consideră că teatrul dans e ”mai mult un teatru care se desăvârșește în dans, mișcare și coregrafie, este dans care face efectul de teatru.” Formulele de teatru-dans fac din corpul actorului un instrument de exprimare prin gest, mișcare, iar din actor un semn (actorul hieroglifă), acordând credit estetic expresiei corporale.

Teatrul-dans nu este *mimesis,* el nu se pretinde o reflectare de tip oglindă a realității, ci un produs artistic construit, este mișcare, dans, obținute prin transfigurarea și stlizarea lumii exterioare sau a lumii interioare a artistului.

Teatrul-dans este o formulă novatoare, sincretică de artă a spectacolului, specifică ultimelor trei-patru decenii, care trece peste bariera dintre genurile artistice, în special dintre teatru și dans, preluând din teatru elemente precum emoția, trăirea și povestea, pe care le exprimă scenic prin dans. Acest concept a fost îmbrățișat ca formulă spectaculară nu numai de coregrafi, ci și de regizorii de teatru, grație deplinei libertăți de creație pe care o promovează. Un rol creator îi este rezervat și spectatorului, care trebuie să decripteze, după codurile culturale de care dispune și sensibilitatea personală, ceea ce coregraful încearcă să îi ”spună,, în lumina reflectoarelor.

Rudolf Laban a fost unul dintre pionerii care urma să deschidă prin teroriile sale asupra mișcării, calea unor înnoiri surprinzătoare. În lucrarea sa ”La maîtrise du movement”, Laban privește dansul nu ca pe o acțiune de învățare și executare a unor pași, sărituri ori piruete, ci ca pe o modalitate de lărgire a vocabularului corporal, în așa fel încât acest limbaj să-l exprime cât mai bine pe artist.Teoriile lui Laban au răstrunat conceptția tradiționalistă asupra baletului, deschizând calea dansului liber.

Mary Wigman visa la un alt raport între dans și muzică: nu un dans în accord ilustrativ cu muzica, ci o mișcare care să îl determine pe artist să caute un anume gen de muzică pentru dansul său (exact invers decât se proceda în baletul clasic, unde compozitorii creau muzica, pe acordurile căreia balerinii exemplificau prin mișcări impuse un libret).

Kurt Jooss s-a arătat mai degrabă interesat de expresia mișcării, practicând dansul expressionist. Și el dorea să elibereze dansul de muzică, iar pe elevii săi îi învăța nu mișcări-tipar, ci, cum, printr-o metodă care lega observația și practica, să-și lărgească paleta limbajului corporal pentru a se exprima. El spunea: ”Eu văd dansul ca o artă teatrală independentă. Această artă, neputând fi tradusă prin cuvinte, limbajul său este mișcarea construită prin forme și străpunsă de sentimente.” Dansul ”de expresie” al lui Jooss urmărea inventarea unor mișcări complet noi, niciodată văzute, care să constituie ”amprenta” personală a fiecărul coregraf.

În America a fost preferată o variantă mai abstractizată, numită *Post-modern Dance*, în care mișcarea încearcă să se elibereze de orice definiție normativă pentru a ajunge la elementaritatea gestului, dimensiunea sa primară. Contaminarea cu celelalte arte, preconizată de *happening,* amaestecul de stiluri, modulațiile repetitive sau deconstructive ale gestului propuse de aceste noi curente deschid dansului noi câmpuri de investigare.

Martha Graham s-a preocupat de regândirea mișcării, de stabilirea unor noi raporturi ale acesteia cu muzica, regândirea rolului scenografiei, al cadrului în care dansatorul evoluează. Experimentul american a avut o triplă dimensiune:

-inventarea unui nou limbaj coregrafic;

-regândirea rolului scenografiei, prin apelul la artiști îndrăzneți din domeniul artelor plastice;

-un nou raport cu muzica.

În viziunea Marthei Graham costumele aveau un rol foarte important, ele erau concepute astfel încât constituiau o prelungire a corpului.

Merce Cunningham și John Cage au lucrat indepenedent unul de celălalt cite o compoziție de durată identică, după care le-au suprapus. Cunningham dansa, muzica lui Cage răsuna în timp ce acesta ținea și o conferință, doi poeți își citeau poemele, un pianist cânta la pian, iar un plastician proiecta diapozitive cu propiile lucrări. Mai apropiată de *performance* și *happening* decât de specatacolul de dans, această juxtapunere de formule artistece, extreme de deschisă, oferea canale de exprimare tuturor artelor.

La aceste elemente s-a adăugat și tehnologia modernă, în principal computerul, cu ajutorul căruia Cunningham a pus la punct un program special de coregrafie virtuală. În era jocurilor electronice el a fost unul dintre primii coregrafi din lume care au intuit oportunitatea informaticii.

În *events*-urile lui Cunningham, fiecare dansator animă un spațiu personal, spațiul său ludic, în care rămâne prins, ca într-un clopot de sticlă, fără să intre în relație cu ceilalți performeri, astfel încât ansamblul creează o impresie de totală libertate de mișcare.Aceeași deplină libertate o are și spectatorul: el e liber să interpreteze cum vrea, sau cum poate, ceea ce se petrece pe scenă.

Trisha Brown a început să danseze fără muzică, dispensându-se, deliberat, total, de componenta muzicală a reprezentației, pentru ca în etapa de maturitate a carierei sale, să colaboreze cu cei mai inventivi muzicieni contemporani.

Cel mai de seamă reprezentant în viață al muzicii repetitive, Philip Glass a fost intens solicitat de realizatorii de spectacole.El consideră că e o greșeală să scrii în același fel partitura unui concert sau a unui spectacol, deoarece sunt specii care se adresează diferit spectatorului, și că întotdeauna e indicat să colaborezi, chiar de la început, cu coregraful sau regizorul și să creezi în același timp cu el.

Actorii-dansatori din spectacolele lui Alwin Nikolais sunt depersonalizați, ei interpretează teme abstracte, fără să se confrunte din punct de vedere dramatic unii cu alții.Imaginile sunt hipnotice, iar luziile te plasează pe un tărâm apropiat de acela al viselor.

Economia de mișcare, esențializarea ei va fi unul dintre elementele care definesc teatru-dans al Pinei Bausch: maximum de efect cu minimum de gesture. Stilul bauschian combină dans, teatru, imagini puse în scenă cu o forță de expresie unică. Materialul cu care se lucrează este corpul dansatorului, pe care-l folosește pentru a exprima sentimentele, suferințele, amintirile. Temele preferate sunt universale: singurătatea,izolarea,durerea de a fi cine ești și nu cine îți dorești, imposibilitatea stabilirii unor relații cu ceilalți etc. Căutând forme de exprimare cât mai simple, cât mai apropiate de natural, Pina Bausch optează pentru dansator, care spre deosebire de actori, nu joacă, nu truchează trăirile.Dar și pe dansatori i-a învățat cum să se folosească de cuvinte, cum să se ajute de rostire.

Tanztheater-ul Pinei Bausch este acea formă artistică în care mișcarea este folosită pentru a exprima interioritaea creatorilor, nu excesiv, ci numai atât cât este necesar pentru a garanta lizibilitatea demersului.Mișcarea este simpl, apelează chiar la o gestică umană cotidiană, obișnuită, cu condiția ca ea să fie o cât nai fidelă purtătoare a mesajului. Maniera Pinei Bausch de a înțelege spectacolul contemporan și de a practica arta e cuceritoare, pentru că, în receptare, îți sunt solicitate, simultan, toate simțurile și rațiunea.

Analizarea operei coregrafice a Pinei Bausch trebuie să pornească de la ceea ce este această operă: este coregrafie și teatru bazat pe uman, pe interioritatea artiștilor, pe introspecție, pe improvizație controlată, pe repetarea unor gesture obișnuite care, asociate, țesute în jurul unei teme, devin secvențe, iar înlănțuirile de scene, teatru-dans.

În Japonia, formula cea mai îndrăzneață de modernizare a dansului pe linia apropierii lui de teatru a fost *Butô*. Este și el o formulă sincretică, înglobând elemente de pantomimă, *happening*, expresie corporală, teatru-imagine și dans, primele spectacole de acest fel fiind prezentate în Japonia anilor ’60. *Butô* exprimă o filosofie de viață pentru care nașterea și moartea nu sunt decât duoă simple repere ale unui continuu traseu al reîncarnărilor. *Butô* înseamnă ”dansul tenebrelor, al tenebrelor din fiecare om și al manierei în care acesta încearcă să le descopere și să facă față.Este un dans al lentorii, al convulsiilor, o expresie a animismului tipic filosofiilor orientale. Dansatorii de *Butô* au creat chiar variante influențate de dansul American sau de teatrul-dans European, în formule mai puțin violente, care încearcă să reducă diferențele, în aparență, ireconciliabile, dintre culturile ocidentală și orientală.

Teatru-dans, teatru gestual, teatru-cu-dans, balet-cu-teatru, teatru coregrafic sunt numai câteva dintre sintagmele cu care teatrologii au încercat să denumească aceste căutări care aduc teatrul și dansul contemporan la confluență.

Fie că pornesc de la o piesă de teatru, de la un autor dramatic ori doar de la o temă umană generală, practicanții teatrului-dans simt că trebuie să o trateze coregrafic, prin mișcare, utilizând în mai mare sau mai mică măsură, și cuvântul, actorii de teatru sau exclusive dansatorii, și că ea trebuie să aibă o anumită încărcătură afectivă pe care numai elementele teatrale o pot asigura. Corpul devine principalul mijloc de exprimare pentru întreaga viață interioară, pentru durerile, rănile, tristețile sau bucuriile pe care dansatorul,coregraful ori interpretul, actorul le trăiește.

Expresionismul german, Pina Bausch, ca deschizătoare de drumuri, dar și ceilalți reprezentanți ai teatrului-dans au înscris o importantă pagină în istoria genurilor artistice.

Viitorul artei spectacolului e greu de configurat, iar anticipările nu pot fi plasate decât în aria, destul de imprecisă a speculației.Arta va fi mereu o lume imprevizibilă, inepuizabilă, ceea ce face și marea ei frumusețe.

Bibliografie:

1. Oltița Cîntec-”Estetica impurului: sincretismul în arta spectacolului postbelic”, Editura Princeps, Iași, 2005